

## 「藪の中」

——読むことと論ずることとの間に——

### 畑 中 基 紀

#### 1

芥川龍之介の「藪の中」という小説を初めて読んだときに、おそらく誰もが不可解さを感じたのではないだろうか。それはたとえば、完結性の欠如、すなわち〈終わっていない||未完〉といった印象であつたかもしれない。あるいは、結局のところ、何が書かれていたのかがよく判らない、読み取るべき何かを読み残したのではないか、という不安であつたかもしれない。たとえば、そこで人はプロットをたどり直し、作品に描かれた山科のあの〈藪の中〉にもう一度（すなわちもう三度）分け入って、真犯人を確定しようとする。つまり、事件の真相を知ろうとするのである。だが、再び道に迷い、核心に到達できぬまま〈藪の外〉へとはいじき出されてしまう。われわれには〈藪の奥〉へと立ち入ることとは許されないのだろうか。これまでになくさまざまな真相解明の試みが繰り返されてきた<sup>(1)</sup>が、逆に確定的な真相などあり得ないのではないかという疑念が強くなってきているといつてよい。そ

れは、真相へと辿り着く道筋の険しさではなく、そうした試みまでも拒むように見えるテキストそれ自体の在り方によるのではないだろうか。真相はまさに〈藪の中〉に封印されているかのように、それを求めるものに、必ず「徒勞」<sup>(2)</sup>感をのみ残すテキストなのかもしれない。多くの「藪の中」論が生産されてきたなかで、真相を求めながら、あるいはそれを回避しつつ実に多様な〈読み〉（解釈）が繰り返されてきたのである。

もつとも、そのように終わりが見えないことによつて、無限に解釈を生産しつづける一種の装置として機能するこの「藪の中」という作品を、そのためにいわば不完全な、あるいは芸術的価値の低い〈失敗作〉であるとは、何人も決して言おうとはしない。ある作品の芸術的価値の高低を論理的に決定する手段はないとしても、これまでに夥しい数の読者ないし論者を得てきたこと、つまり、この作品が書かれた当時から現代に至るまで連綿と読み継がれ、繰り返し批評され論じられてきたこと自体がそれを証明しているからである。にもかかわらず、読者はある種の欠落感を禁

じ得ないのではないだろうか。(終わっていない＝未完)とは小説としての《完成》を前提としている。つまりわれわれは、このテキストに常に完成された小説を求めつつ裏切られつつづけている。われわれには未完ということが耐えられないかのように。そしてそれでも読みつづけ、また読み継いでいるのである。いいえれば、この作品はひとびとの小説観をゆるがせ、あるいは裏切りながらも、紛れもない小説として流布しつづけている。したがって、同時に《名作》でもあるわけだ。

それゆえ、「藪の中」を論ずるという行為は、あるべき《完全な作品》を夢想し、それを前提にして論ずる以上常にそれぞれの論者の小説観、すなわち、小説とは何かという思想をあらわにする。しかし、この小説(「藪の中」)は何なのか、という結論は導き出されない。積み重なっていくのは論者たちのテキストとの格闘の姿ばかりで、いつまでも終わらない解釈ゲームのような状況を呈しているといっても、言い過ぎではあるまい。では、そうした状況を産みだしているものはいったい何なのであるか。その答えは、ただやみくもにそのゲームの中にとび込んでいくのでは決して見えてこない。テキストという、様々な顔を持つ言説の錯綜する《藪の中》へと足を踏み入れる前に、その《藪》それ自体を俯瞰し、その道筋の錯綜するありさまを明示する地図を手にすること。つまり、その道筋を追うことは「徒労」であるなどと、わからないということを是認する前に、なぜわからないのか、このテキストがわからないとはどういうことなのか、つまり、「藪の中」を読む、とはどういうことなのかを考えることが、われわ

れには先ず必要とされるのではないだろうか。

したがって本稿は、いわゆる《作品論》として「藪の中」の新たな《読み》なるものを徒らに付け加えることではなく、その《読み》が形成されるプロセスそのものの究明を目指すことで、時には互いに矛盾するような《読み》さえも許容してしまうテキストの特質を分析することを目的とする。すなわち、一般に真相がわからないことをさして《藪の中》と称することは既に日本語に定着しているが、作品を読む過程においてどのようにしてわれわれは《藪の中》的な状況に陥るのかを追究することで作品の意味を明らかにしようとするものである。

## 2

「藪の中」のテキストは次のように七人の陳述という形に区分され、名付けられた七つの物語から成っている。

- ① 検非違使に問はれたる木樵りの物語
- ② 検非違使に問はれたる旅法師の物語
- ③ 検非違使に問はれたる放免の物語
- ④ 検非違使に問はれたる嬬の物語
- ⑤ 多襄丸の白状
- ⑥ 清水寺に来れる女の懺悔
- ⑦ 巫女の口を借りたる死霊の物語<sup>③</sup>

このうち①から④については「第三者による客観的な事実の『物語』<sup>④</sup>として、ひとまとまりに捉えるのが一般的である。これに對し⑤から⑦は当事者たちのことばであるとし、両者を第三

者／当事者（事件の外から／内から、の視点）、客観的／主観的という対立関係において、前者は信じるに足ることば、後者は疑うべきことばとする見方が定着しているといつてよい。

しかし、第三者の証言であるということ、それが真実を述べようとする言説であるということとは同じではない。語りの視点に着目すれば①～⑦はすべて一人称である。したがって前半の四つの物語においても、語り手たちは作者のように客観的に語るのではなく、必ず「私は見えた」という形式の、限定的な物語行為のみを行う。

確かに①から④の範囲で、七つの物語において語られようとする事件に関する最小限の情報、すなわち、誰が死んだか、それはいつ、どこで起こったのか、といったことは十分明らかになるのだが、それらはまた同時に、第三者の証言としては、過剰な情報をも多量に含んでいるのである。

きつとあの男は殺される前に、余程手痛い働きでも致したのに違ひございませぬ。……………①（傍線引用者、以下同じ）

こうした推測を示すことばが四人の語りには随所に見られる。明らかにここで木樵りは見たままの事実をそのままに語っているのではない。発見した死骸の状態、遺留品、現場付近の状況を陳述するなかに、彼は見てもいない格闘のありさまを紛れ込ませている。問題は、通常は読む過程において、このような、ことばの質的な差異がおそらくは見落とされていくことにあるのだ。つまり、①を読んだ者には、死骸の男は格闘の末に死んだという記憶が残され、④に向かって読み進めていくうちに同様の、推測による記

憶が積み重ねられていく。四つの物語の語り手たちは、見た事実と推測した事実とをないまぜにしつつ「事件の概略」を形成していくのである。

嬬によって「金沢の武弘」だと確認される死骸の男の生前の持ち物であった武器が、自分の捕えた多襄丸のそれと一致することを知ったときに、放免は次のようなことばを吐く。

——では人殺しを働いたのは、この多襄丸に違ひございませぬ。……………③

この推断には論理上の著しい飛躍がある。おそらく偶然に多襄丸を捕えた放免にとつて、多襄丸が死骸の男を殺したと判断する根拠は何もないはずだ。だが、彼はさらにアクロバティックな推論をつづけ、いつのまにか、多襄丸がこの事件の犯人であるということが自明の事実であるかのように語っていくのである。

その畜生に落されるとは、何かの因縁に違ひございませぬ。その月毛に乗つてゐた女も、（略）何処へどうしたかわかりませぬ。……………③

「因縁」という語によって因果関係が強調される。すなわち①から③の語りによって、多襄丸が夫婦連れに出会い、男を殺し、武器を奪い、女もどうにかしてしまった。そうした非道な「人殺し」であるからこそ落馬などした（罰があたった）のだ、という本来これらの語り手たちの知らないはずの（つまり捏造といつてよい）情報による物語が同時に生成されていく。

何に致せ憎いのは、その多襄丸とか何とか申す、盗人のやつでございます。嬬ばかりか、娘までも……………④

嫗にとつても、これらの推断に何も根拠は無いはずである。(右の引用や、「しかし娘はどうなりましたやら」ということはからも、嫗は前もって⑤以下のことを聞いていない) いわば、①から③における推断のうえにさらに推断を重ねられただけのことなのである。

このように前半の四つの物語の語り手たちは、個々には断片的な証言を行しながら、相互補完的に「事件の概略」を述べつつも、同時にそこに、多襄丸が武弘を殺したということを、かなりのリアリティーを持った真実であるかのように印象づけるような機能するものでもあるのだ。これにつづく多襄丸の証言(⑤)が、いきなり「あの男を殺したのは私です。」と始まるのもそのことを示唆するのではないだろうか。

四つの語りは、事件の部外者として見たことを単に陳述するという本来担っている役割によって、事件(Ⅱ七つの物語から総合されるいわばメタ物語)のストーリー(何が起ったか)を決定し、というより限定し、枠づけを行うと同時に、その事件は因果関係によって必ず(再)構成可能であるという情報を暗に発信し、解釈を命ずる。

後半三つの語りは、事件の当事者としてその核心部分をそれぞれの視点から詳述する言説であり、おのおの恣意的にプロット(男は何故に死んだか)をつむぎだしていく。すなわち、前半において設定された骨格に基づき、三通りの事件のありようをシミュレートする。しかし彼らは三人三様に現場のありさまを再現しているようでいて、実は、その《枠》の制約から逸脱することが原則的ではないのである。たとえば、木樵りが「唯その側の

杉の根がたに、縄が一筋落ちて居りました。」と語るのに対し、多襄丸は「杉の根がたに落ちてゐたのは、その時忘れた縄なのです。」「真砂は「わたしは泣き声を吞みながら、死骸の縄を解き捨てました。」「死霊となった武弘は「盗人は妻が逃げ去つた後、太刀や弓矢を取り上げると、一箇所だけおれの縄を切つた。」と語る。あるいは、木樵りのことばが、死骸の男は「一刀」の「突き傷」が致命傷であることを示唆すれば、多襄丸は「わたしの太刀は二十三合目に、相手の胸を貫きました。」と述べ、真砂は「わたしは殆ど、夢うつつの内に、夫の縹の水干の胸へ、ずぶりと小刀を刺し通しました。」死霊はその「小刀」を、みずから「一突きにおれの胸へ刺した」と、事件の当事者たるべき三人は、三人相互の陳述の間に矛盾を残しても、それぞれが木樵りたちのことばに対しては、必ずつじつまを合わせざるを得ないのである。いうまでもないことだが、これは、多襄丸や真砂が、あるいは武弘の死霊が、自らのことばを語る前に、木樵りや旅法師たちのことばを聞いている、ということではなく、七つの物語相互の、あるいは前半と後半との関係を定めていくテクストの構成論理の、そして事件が(再)構成される際にその根拠となるべき《事実》の意味が持つ相対性の問題である。

ともあれ、プロットが展開するならば、その極点としての結末(あるいは完結性)が必然的に求められる。つまり、七つの語りが共謀し、あるいは離反しあいながら一連の(ふたつの)<sup>⑩</sup>事件を語り、読む者に「物語化の欲望」<sup>⑪</sup>の喚起を強いるのである。それぞれが相互に矛盾する複数のプロットを語りながら、その語

ること自体によってただ一つのプロットの存在を示唆するように見える。そこで、読者は物語の結末（事件の真相）を求めざるを得ないのだ。それぞれ異なる語り手をもつ七つの物語は、その意味で独立しながらも、互いに互いをたえず変形（異化）しあうことで連関（連環）しあい、解釈を命じつつもその答えを決して与えない。解釈者は常に彼らの掌の上にある。そこに「藪の中」の問題の本質があることはいうまでもない。

### 3

ところで、小説をどこから読むか、どのように読み進めるかは基本的には個々の読者の自由であるとしても、冒頭から最後へと一方向によどみなく読む（書物の形態、あるいは言語そのものによって要請される）読み方に一定の規範性があるとすれば、①から⑦という順序で連続していることそれ自体にも意味が見い出されるはずであろう。

すなわち、一般的には、テキストを読む行為において、①から⑦へという方向性を持った、不可逆の線的な時間をわれわれは生きる。だが、それに対して、やはり不可逆で線的なもうひとつの時間が、同時に立ち上がってくるのである。便宜的に前者を時間A、後者を時間Bとすると、時間Aは読者の読みつつある（いま）、すなわち〈読む〉ことによってわれわれが、日常生活のコンテキストから虚構の世界へ没入しながら生きる時間、時間Bは想定される事件の経過（始まり）から〈終わり〉へ、すなわち、物語内世界における「昨日」から「今日」へ、に対応するが、こ

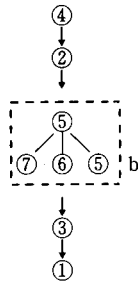
の時間Bは後に示すように、テキストの前半部分では四つの物語がそれぞれにおいて語られた出来事の継起した順序を無視して配列されることによって切斷され、後半部分では多重化して三つのパターンを持ち、われわれは、どれか一つ、正しいものを選択することができないでいる。さらに、それらの物語言説の時間として、七つの語りのそれぞれの現在（語りつつあるいま、ここ）といえる時間Cが存在する。ただし、これは完全にそれぞれが独立してもいいかわりに、他のふたつの時間のように全体にわたって一貫する線的な（不可逆的に連続する）性質も認めにくい。①から⑤（あるいは④）までが持続しているように見えるのに対し、それらと⑥、⑦それぞれとの間に断絶があるのだ。渡邊正彦氏の指摘するように⑥は真砂が清水寺で（少なくとも検非違使の庭以外の場所）語ることは（懺悔）と捉えることもでき、その場合、この部分だけは、相対的に超越者（仏）という他の語りにおけるそれとは異質な相手（聴き手）に向かって語りかけられた言説であるとも考えられることも可能であろう。同様に検非違使への応答が全く見られない⑦の死霊の物語も、①から⑤までと異なる場で語られている可能性がある。

もっとも、①から⑤において「検非違使の立場に読者が想定されている」とも考えにくい。右に述べたように、⑥および⑦を除いて、テキストの随所で検非違使の問いかけが示唆されており、各個の語りでは検非違使が聴き手として機能するのだが、そのどれもが、各証言の論理性や、あるいはそれぞれの証言相互の間の矛盾を糺すものではない。仮にそこが法廷であるなら、本

来対話によって事件の様相が語り出され、明らかにされていくべきものと考えられるだろうが、「数の中」というテキストのことは、むしろどれも多分に独断的である。

いずれにしても、七人の語り手たちはすべて、時間Bにおける「今日」以降のどこかの時点から回想しつつ語ることで、時間Bそのものを紡ぎ出していく。しかも、時間Aが生起するときのみに時間Cも生起し、それによってまた時間Bが生起する。もちろんこれら三層の時間は、およそどのような小説からでも抽出することのできるものである。ただ、この小説においてはそれらが極度に錯綜するといっている。テクスト「数の中」を読むことでわれわれが分け入っていく「数の中」とは、いわば、紛らわしく絡みあう時間の《薮》に迷うことによる混乱でもあるのだ。

いま、時間Bをその本来の順序に従って整理すると、



と図示できる。すなわち、④《被害者夫婦の身元の確認》（「昨日」）↓②《事件発生直前の目撃証言》（「昨日の」「午頃」）↓⑤《第一の事件》（「昨日の午少し過ぎ」）→⑤・⑥・⑦《第二の事件》↓③《容疑者逮捕の状況》（「昨夜の初更頃」）↓①《事件後の現場の状況》（「今朝」）というように、想定される事件の具体的な経過を、それぞれの生起すべき順に従って、上から下へと並

べたものとなる。ストーリーを決定する、すなわち物語の枠づけをする前半の語りの機能が、後半を上下（前後）に挟み込む形で端的に表れるが、同時に、既に述べたようにそれらはその不可逆性を完全に無視した上で布置されていることも明らかである。彼らがみな一様に、それぞれの分担する時間（B）を明示する律気さに注意したい。むろん、図にみるような一見でたらしめといえる各物語の配置によって、それがかえって錯雑さを産み出すように仕掛けられているのであるが、事件の核心部分に関して多襄丸は第一、第二の事件について語り、真砂と武弘の死霊は第一の事件については多襄丸の語った内容を無条件に前提として、第二の事件についてのみを語るの、（⑤→⑤⑥⑦）の時間は多重化しており、本来なら上から下へ一本の筋道を辿るはずでありながら、われわれは今のところその一貫性を決定できない（真相を見極められない）。この核心部分を時間bと呼ぶことにすると、真相を求めるということはこの多重化した時間bを一本化することに他ならないから、われわれの求める事件の結末とは直接的には線的な時間bの《終わり》となる。

さて、時間Aの《終わり》、われわれがテクストから日常性へと立ち戻る境界であり、ひとつの選択肢として時間bの終わりでもある⑦の末尾において次のように語られることに注意したい。その時誰か忍び足に、おれの側へ来たものがある。おれはそちらを見ようとした。が、おれのまわりには、何時か薄闇が立ちこめてゐる。誰か、——その誰かは見えない手に、そつと胸の小刀を抜いた。

.....  
⑦

この部分について三好行雄氏は、「これは明らかに、凶器の紛失という現場の状況にあわせるための、やや不自然な行為である」と述べているが、この不自然さの所以は、第一にこの「誰か」を特定するためには、テキストにはない第八の証言が必要になるということにある。つまり、テキスト内のあらゆる情報をもつてしても絶対に論証は不可能なのである。だが、三好氏もいうように、この「誰か」が小刀を抜かなければ、①にある「太刀が何かは見えなかったか？ いえ何もございません」という部分との間に矛盾が起きてしまう。いいかえれば、事件の終わった後には、木樵りが①の物語内容のとおり現場を発見しなければならないのである。そうでなければ、既に述べた①→④がストーリーを⑤→⑦がプロットを語る、つまり、前半は相互に矛盾せず（＝真偽を考えずともよい）、後半についてのみその真偽が問題になり得るというテキストの構成論理が崩れ、この小説は破綻する。そして第二には、にもかかわらず、⑤においては、実は小刀の行方について言及されていないことによる。むしろ、⑤の場合でも死骸に小刀が刺さっているのではない。しかし、小刀は現場に残されている。ただし、この⑤が時間Aにおいて、⑥⑦より前にある為に、後半部分を検証しようとするような注意深い読者でもなければ、そのことに気づかない。それに対し問題の部分については、「誰か」が登場することにより⑦→①の連続性（時間B）が強く示唆される。

つまり、⑦は〈終わり〉でありながら〈終わり〉ではなくなる。テキストを読み終わるときに（すなわち時間Aにおいて）真相を

求めるわれわれの意識は冒頭（時間Aの〈始まり〉）へと送り返されていくだろう。少なくともテキスト自体が、読者をそう導くように機能するのである。一方、先に述べたように、⑤から⑦は内容的に、①から④と〈事実〉において矛盾するわけにはいかないで、時間bも〈終わり〉はやはり①へと矛盾することなく続いていかなければならないのである。（図を参照） 時間Aにおいて①は、一般的にはそこが日常のコンテキストからテキスト内へと入っていく入り口としての〈始まり〉であり、同時に作品内を一巡りして、出口に辿り着いたかと思えるときに再びそこに立たされている入り口としても〈始まり〉であって、また、その時間Aすなわち読む行為において同時に立ち上がる時間Bにおいては必ず〈終わり〉となるため、〈始まり〉が同時に〈終わり〉であり、〈終わり〉がまた〈始まり〉であるという状況が出現する。線的な時間Aは一面においていわば循環する（つまり〈始まり〉も〈終わり〉も意味を失う）時間の相を見せ、おなじく線的な時間B（および時間b）と異なる方向性をもつ。最初に述べた未完成という感覚は、こうした〈終わり〉の不安定さに由来し、〈始まり〉と〈終わり〉が確定的で、プロットが合理的に展開する物語（ないし真相）を求めるときにわれわれは、徹底的に拒まれてしまうのである。同時に、それはいわば、読者の読む行為によってのみ現出するテキストの構造であり、このように、「藪の中」は読んでしまうと必ずわからなくなるように書かれているのである。

こうした混乱は、明らかに七つの物語の配列に起因する。たとえば、右に図示した時間Bにおいて、テキスト前半の四つの物語は④—②—③—①という順になるが、これは、証言が行われた順序として、個々の物語内容の時間が、「今朝」—「昨日の」「午頃」—「昨夜の初更頃」—「昨日」（のおそらくは朝）と一見無秩序に並ぶように配置されることで、テキストが形成されていることを示す。このことに対して合理的な説明を加えるか否かということは別として、単純に計算すれば、二十四通りある配列の仕方の中から、現行のひとつを選び、それをテキストの前半として配置するという行為の主体としての〈作者〉の問題がここに顕在化する。むしろ、この〈作者〉は後半三つの物語にも様々に機能する。たとえば、

——その紺の水干を着た男は、わたしを手ごめにしてしまふ  
と  
……………⑥

——盗人は妻を手ごめにする、と  
……………⑦

既に指摘したことだが、このように⑥⑦の語り手が⑤で語られた第一の事件を無条件の前提としているのは、真砂や武弘の死霊が多襄丸の証言を引き取って語ったことを示すのも、第一の事件に関して多襄丸の陳述内容に異議を差し挟む必要が全くないと判断したことを示すのでもないのは言うまでもない。たとえば⑥の「懺悔」を、仮に実際に真砂が告白する場を想定してみれば、目の前に「紺の水干を着た」多襄丸が居るのでない限り、第一の事

件に関して多襄丸のことをそのまま受け入れて、右のように時間bを途中から語り始めることは考えにくい。すでに述べたように、そのような状況はあり得ない。なにより「その紺の水干の男」ということば自体、彼女がそれまで語り続けてきたことを示すだろう。比喩的にいえば、⑥⑦の物語言説は、それぞれの語り手ではなく、明らかに〈作者〉によって〈編集〉され、すなわち①から④の語り手たちの設定する事実と照応させられ、表題を付され、記述されたものであるといえよう。

そのような、物語世界の外部から内部へと侵犯する機能として、あるいはテキストの構成力としての〈作者〉は、テキスト内にはいわばその痕跡をしか残していない。それは、この「藪の中」というテキストが七つの物語の集合体であって、しかも、見かけ上それらが単に並列的に配列されているだけで、それらの総合としての物語の語り手の不在、つまり七つの物語を一つのテキストへと織り合わせていく〈作者〉の言説が剥ぎ取られたような形態であることによる。第二の事件について多襄丸、真砂、武弘の死霊は相互に矛盾した物語を語るわけだが、彼ら語り手たちは、その矛盾を解消しようとはせず、また〈作者〉もそのような物語行為を一切行わない。だからといって〈作者〉は決して不在ではなく、いわば、見えない力（七つの物語を繋ぎ止め、ひとつのテキストとして固定する求心力）を強力に行使して、これまで述べてきたような、文字通り〈藪の中〉といえる錯綜した状況を生産し続けているのである。

個々の物語の語り手たちは相互の矛盾を止揚するための情報を



読み手に対して決して与えてはくれない。<sup>(18)</sup>《作者》もまたそれに  
関しては完全に沈黙する。つまり、たとえば真相の解明に対して、  
「藪の中」の物語言説にはその不可能性しか与えられていないの  
だ。この時に読み手が、まるで《作者》の沈黙を補うかのように  
解釈を加えていくことは明らかに誤りである。意味を読み取るの  
でなく、《作者》の言説を付加していくことは、自ら論じる対象  
自体を変質させてしまうことであり、学問的態度の放棄といつて  
よい。そのような方向性の《読み》をいくら重ねても、《真相解  
明》にたどりつくことは決してないのである。今日直面している  
とされる、いわゆる「《読み》の限界」<sup>(19)</sup>はここにあるといつてよ  
い。

もちろん、読む行為において読み手が《作品》の創造に参加す  
るという側面があるのは否めないが、そのときに、テキスト内に  
経験的に（論理的にはない）見出した因果関係によって、プ  
ロットのあり得べき直線的な展開をなんとか自足的に再構成しよ  
うとするような試みは、たやすく「限界」に達してしまうという  
ことである。つまり、「藪の中」を対象とした《読み》において、  
本当は何が起ったのか（真相）を考えることで読めたとするの  
は本質的ではない。したがって、真相解明を《徒勞》であるとし  
る態度も、その限界点に立ち止まっていることにすぎない。「藪  
の中」をいざ上手に読むことはテキスト自体によって拒まれて  
いるのである。

ところで、この作品には実はもう一人の登場人物がいる。さき  
に引用した⑦の末尾の「誰か」である。繰り返しになるが、これ

が誰であるかは絶対に特定できない。つまり《誰でもない誰か》  
である。影も形もなく全くイメージ不能であるが、テキスト内に  
確かに存在している。いわば、純粹に文学的存在といえようか。  
こうした、《人物》によっても小説自体が決して破綻しないのは、  
そのリアリティーが「藪の中」の物語言説全体によって支えられ  
ているからである。この《人物》、あらかじめ解決の用意されな  
い問題としての多重化したプロット、こうした矛盾を解消しようと  
指向するとき、すべての特権的な《読み》は不可能となる。<sup>(20)</sup>  
いいかえれば、どれだけ解釈を積み重ねていっても、決して《わ  
かる》ということはない。そのことを確認し、前提とせずにごれ  
だけ解釈を積み重ねても、文学研究におけるわれわれの《知》は  
決して前進しないのである。

注(1) 周知のとおり、三島譲氏による「解説」（《作品と資料 芥川龍之  
介》昭和五九年三月、双文社出版）や海老井英次氏の一連の論考が  
研究史の概括としてよく整理されている。

(2) 駒尺喜美「芥川龍之介『藪の中』」（『解釈と鑑賞』昭和四四年四  
月、海老井英次「藪の中」―原典と作家の主体―「藪の中」論（一）  
―（北九州大学文学部紀要、昭和四九年二月）ほか。特に海老  
井氏の場合真相解明は「徒勞」であるという論点はその後も一貫し  
ており、一方、それに対する反論も少なくないのだが、その対照は  
ここでは行わない。

(3) これらの表題には初出以後の異同があるが、本稿では岩波書店刊  
『芥川龍之介全集』第五卷（昭和五二年一月）によった。以下の  
引用に関しても同様である。ただし、漢字は適宜新字に改め、ルビ  
は省略した。

(4) 久保田芳太郎「藪の中」、(菊地弘・久保田芳太郎・関口安義編

「芥川龍之介研究」昭和五十六年三月、明治書院)

(5) 佐々木雅發「藪の中」捜査―言葉の迷宮(「文学年誌」昭和五九年四月)

(6) ただしそれはあくまでも「事件の概略」に過ぎない。これは①⑦すべてについていえることであるが、そのいづれにおいても、語られているのは常に事件の断片、すなわち「部分」であって、「部分」をどれだけ積み重ねていってもけつして「全体」にはならない。この場合「全体」とはまさに真相であり、真相追究の不可能性はこの点において明瞭である。そして、そこから示唆されるのは、各証言の内容を比較対照する方向で「読み」を進めても決して「藪の中」というテクストの「全体」を捉えることはできない、ということである。

(7) 酒井英行「藪の中」探索(「文芸と批評」昭和六三年一〇月)は、「多襄丸を殺人犯と決めこむ言説」と述べる。

(8) 本稿でのストーリー、プロット概念はE・M・フォースターのものによる。「小説とはなにか」(昭和一九・七、ダビッド社)参照。

(9) 大場恒明氏は「藪の中」の二重性・物語の構築と解体(「日本女子大学紀要」、平成元年三月)で、このことを「四人の証言は動かしがたい事実を指示するいわばレフレンス機能を持たされている」と述べているが、テクストにおいて、四つの語りの「証言」としての信憑性が保証されているとはいえない。

(10) 海老井英次氏の指摘する(「鑑賞日本現代文学 第十一巻 芥川龍之介」昭和五十六年七月、角川書店)ように、第一の事件(真砂が多襄丸に強姦される)と第二の事件(武弘が死ぬ)に区分される。ただし、第一の事件については多襄丸しか語らない。

(11) 高橋修「暴力」小説としての「藪の中」(「昭和学院短期大学紀

要」平成二年三月)。

(12) 「芥川龍之介「藪の中」論——その構造と主題、「俊寛」との関係——」(群馬県立女子大学国文学研究「昭和五七年三月」)。

(13) 浅井清「藪の中」(「国文学」昭和四七年二月、臨時増刊)。

(14) 「太刀か何かは見えなかったか? いえ、何もございせん。」……①

「では何処へ行ったのか? それはわたしにもわからないのです。まあ、お待ちなさい。いくら拷問にかけられても知らない事は申されませんまい。」……⑤

(15) 「座談会「語り」研究の現在——その到達点と問題点——」(「解釈と鑑賞」平成六年四月)における三谷邦明氏の発言参照。

(16) 三好行雄「作品解説」(角川文庫「藪の中・將軍」、昭和四四年五月)。

(17) たとえば、「陰鬱なる興奮」「(快活なる微笑)……⑤」といった形で。なお「藪の中」考——声なき物語(「文芸研究」平成五年九月)で橋浦洋志氏は、このほか、瀬出するダッシュ(符号)などにも着目している。

(18) 彼らは互いを「描写」しない。また彼らは決して「描写」されない。語られるのは、常に各々の内的状況のみである。前半においても、彼らの素性や、外見、性質などが、記憶というより記録に近い情報として项目的に示されるばかりであり、後半においてはまた、常に他の二人の物語のなかに瞬間ごとの姿が語り手の記憶として書き記され、しかもそれらは決して重なることがない。

(19) 海老井英次「全文評釈 藪の中」(「国文学」平成四年二月)そうした構造自体にこそこのテクストの本質があることの証しとして、例えば映画「羅生門」(昭和五二年八月、大映京都)がある。ここでは、下人を聞き手として、杣売り(木樵り)、旅法師が彼ら自

身の証言も含めて、検非違使の庭で展開され、それを傍聴してきたばかりの不可解な物語を羅生門の下で語る。下人は冷徹なニヒリストであり、彼なりに二人の物語を解釈し、「嘘だと言って嘘を言う奴はねえからな」……シーン 54・『全集黒澤明』第三巻（昭和六三年一月、岩波書店）より、袖売りから真相を引き出し、さらに袖売り自身が小刀を盗んでいたのを暴く（第三の事件）ことで、その真相をも相対化していく。つまり「羅生門」は「藪の中」のもつ矛盾を何ひとつ解決することなく、それらをそのまま無条件に包み込む入れ子型の構造をとることによって成立しているのである。「第一四話とラストがはく創作ですよ。子供のあれがなくて三つの話だ

## 新刊紹介

遠藤誠治著

『中里介山その創世界』『大菩薩峠』と現代文学との連関

本書は、表題の介山を扱った全三部と、五味康祐「喪神」「薄桜記」を扱った補遺とからなる。第一部「中里介山の作品の成立」では、『水の花』『雪山陵夷』をはじめとして、介山の作品の中でもこれまであまり言及のなかったものを中心に、丁寧にとりあげている。第二部「中里介山と現代文学」は、介山と堀田善衛、島尾敏雄、宮澤賢治という、一見すると意外な影響関係を丹念に跡づけている。第三部「中里介山雑考」は、主に介山周辺の人物についてのエッセイである。

露伴の「雪たたき」と介山の「雪たき」、高野の義人と「ノートルダム」。

けだど作品にならないです。」と対談「人間を信するのが一番大切なこと」（映画ファン）昭和二十七年四月）という監督黒澤明の発言を見ても、むしろそれが必然であったことは明白である。むしろ「羅生門」は「藪の中」からは完全に自立したテクニスト（映画）ではある。しかし、いま詳述する余裕はないが、それを（原作）とするということでは一定の論理構造を引き継いでいる。受容・表現という過程を経た、いわばひとつの「藪の中」論でもあるわけだ。しかも、どの「藪の中」論よりも多くの（読者）を（コンセンサス）得たひとつの（読み）でもあるはずだ。ただし、あえて読まないという（読み）ではあるが。

ド・パリ、ド・デー「星」の翻訳と「笛吹川」「百姓弥之助の話」と長塚節「土」など、著者は介山の作品を閉じた世界として神話化するのではなく、常にかつと世によりひらいていくとする。「大菩薩峠」一辺倒でない介山論の、新たな布石となる書であろう。

（平6・2 オリジン出版センター A五判  
5一九頁 三〇九〇円）（鳥羽 耕史）

竹盛英雄編集・評伝

『新潮日本文学アルバム 中里介山』

本書は写真と評伝により作家を紹介するシリーズの三七七巻に当り、評伝の他に植藤和也による略年譜、主要参考文献、主要著作目録を収める。評伝は明治一八年から昭和一九年の生涯を五つの時期に分け、そ

れぞれ「三多摩の気風のなかで」「誤って文筆に従事すと雖も志は天下にあり」「大菩薩峠」の生成と共に「籠ることと世に相渉ること」「百姓」の視座によって」と題している。

写真資料が充実しており、岸田劉生の日本画をはじめとする「大菩薩峠」のイラスト本集や、介山の著作権問題を起こした石井鶴三のさし絵が収録されている。伊藤和也「中里介山論」や竹盛英雄「介山・直哉・龍之介」によって注目されてきた雑誌「獨善」全三号の写真も見物である。笹本寅「大菩薩峠中里介山」や紀田順一郎「日本語大博物館」で紹介された、外骨・乱歩と並ぶ活字マニアとしての側面を、「手紙の代り」第一信から西隣村塾にまで辿る楽しみもある。

（平6・5 新潮社 四六判 一一〇頁 一三〇〇円）

（鳥羽 耕史）